

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

34-35 | 2001

Max Ophuls

---

### « De la fosse du souffleur au micro de l'écran » : Max Ophuls et le théâtre

Helmut G. Asper

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/168>

DOI : 10.4000/1895.168

ISBN : 978-2-8218-1032-7

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2001

Pagination : 49-74

ISBN : 2-913758-05-3

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Helmut G. Asper, « « De la fosse du souffleur au micro de l'écran » : Max Ophuls et le théâtre », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 34-35 | 2001, mis en ligne le 23 janvier 2007, consulté le 24 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/168> ; DOI : 10.4000/1895.168

---

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2019.

© AFRHC

---

# « De la fosse du souffleur au micro de l'écran » : Max Ophuls et le théâtre

Helmut G. Asper

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Traduit de l'allemand par Brigitte Powers-Rudloff

- 1 Max Ophuls lui-même a attiré l'attention sur le fait que c'est avec le théâtre allemand qu'il avait commencé sa carrière artistique et qu'un lien indissoluble l'y rattachait. Lors d'une conférence radiophonique en 1932, intitulée « De la fosse du souffleur au micro de l'écran », il affirma en effet : « C'est la voie de notre expression artistique dramatique de ces dernières années [...] et c'est aussi la mienne. »
- 2 Onze ans durant, de 1920 à 1931, Max Ophuls a travaillé exclusivement, ou plutôt principalement, comme acteur, metteur en scène et auteur de théâtre. De 1920 à 1926 il a joué dans les théâtres de Stuttgart (1920-1921), Aix-la-Chapelle (1921-1923), Dortmund (1923-1924), Barmen-Elberfeld (Wuppertal, 1924-1925) et Vienne (Burgtheater, 1925-1926), soit quatre-vingt-cinq rôles. À partir de 1924 il réalise la mise en scène de quatre-vingt quatre pièces, à Dortmund, Barmen-Elberfeld, Vienne, Francfort-sur-le-Main (Neues Theater, 1926-1928, Schauspielhaus, 1927), Breslau (Théâtres de Lobe et de Thalia, 1928-1930), et Berlin (1930-1931) ; il écrit des textes pour deux revues théâtrales (saisons théâtrales de 1929 et 1930), ainsi qu'une pièce pour enfants.
- 3 L'ensemble de son développement artistique, depuis l'élève acteur de Stuttgart jusqu'au metteur en scène au profil politique et esthétique, s'est accompli avec le théâtre allemand des années vingt. C'est toujours vers le théâtre qu'il s'est tourné et il a apporté dans ses films son expérience de la scène. Sans une connaissance exacte de sa carrière théâtrale, il est impossible de comprendre l'artiste Max Ophuls<sup>1</sup>.

## Modèles, maîtres et influences

- 4 Le premier maître d'Ophuls fut Fritz Holl, alors directeur du Staatstheater du Wurtemberg de Stuttgart. Formé par le Théâtre de Dusseldorf, et la tradition de Louise Dumont et Gustave Lindemann, il était totalement engagé dans le théâtre expressionniste et le mouvement dramatique contemporain. Le théâtre devait être une tribune et tout ce qui pouvait s'écarter de cette conception devait être balayé de la scène. Holl présenta son credo artistique dans un essai, *Le Mouvement du temps et la scène du théâtre* :
 

L'artiste est là à pleines mains. [...] Sa tribune est la scène. Ce n'est pas une institution morale, encore moins (attention, vous les faiseurs de phrases) une distraction, ou un lieu d'amusement. C'est un lieu de recueillement, une chaire du haut de laquelle les idées de l'époque sont remises en question, et où sont réactivés la force purificatrice et le rôle moteur des chefs-d'œuvre éternels.
- 5 Holl avait ouvert le programme de la saison 1920-1921 à Stuttgart avec *Les Brigands* de Schiller, la pièce révolutionnaire par excellence du théâtre allemand – et en décrivant cette représentation dans ses mémoires, Ophuls raconte combien, jeune homme, il fut impressionné par son maître. C'est avec passion qu'il se consacra au programme de formation de Holl, aussi strict que vaste, et qui le marqua fortement – comme le révèle son travail ultérieur de mise en valeur de l'acteur, cœur de la mise en scène, de stylisation artificielle de l'espace, autant que son engagement social.
- 6 Ces tendances se renforcent lorsqu'il est engagé à Aix-la-Chapelle, dont le théâtre est en conflit avec le nouveau directeur Sioli ; là encore il ne s'agit de rien moins que de remodeler le temps et le théâtre.
- 7 La scène expressionniste est alors vivement contestée par les critiques conservateurs ainsi que par une partie du public, les décors fortement stylisés de Loë Dahls deviennent affaire politique : « Des parois noires et rougeâtres surgissaient des points rouges, des lignes, des flammes, signes du sang, du feu, des passions », note un critique au sujet de la mise en scène par Sioli des *Brigands*, où Ophuls joue le rôle de Grimm. Celui-ci est totalement du côté du nouveau et jeune théâtre d'avant-garde ; en 1925 il écrit de Vienne à sa sœur : « C'est celui qui est jeune et qui reste éternellement jeune qui est mon camarade, je le tiens par la main et je fonce avec lui ! »
- 8 C'est avec enthousiasme que le jeune acteur accueille le livre d'Alexandre Tairow *Le Théâtre déchaîné*, récemment paru en allemand ; bien des années après il en parla avec Georges Annenkov, qui avait bien connu Tairow, et lui fit part de l'impression que lui avait fait ce livre. Il s'en était trouvé renforcé dans ses conceptions fondamentales – car pour Tairow aussi l'acteur est au centre du théâtre, il se détourne du naturalisme et souligne la nécessité d'une stylisation de la scène. Tairow souligne également la signification de la musique dans la représentation théâtrale, ce qui répond au rôle important qu'elle joue dès les premières mises en scène du jeune artiste. Et il semble qu'Ophuls ait pris à la lettre les exigences de Tairow, pour qui le sol de la scène ne doit jamais être plat, mais une surface toujours accidentée, afin d'obtenir une répartition plus plastique de la scène et d'offrir à l'acteur de nouvelles possibilités de création (témoin les critiques de ses premières mises en scène, dont il avait aussi conçu le décor, et notamment de ses perpétuels « paliers » dans les spectacles de Vienne...). Ophuls, qui avait débuté comme acteur mais pour qui cela ne suffisait plus, trouva chez Tairow la confirmation de son désir de devenir metteur en scène – celui que Tairow nommait le « capitaine » du théâtre.

- 9 Après ses débuts en régie avec *Tageszeiten der Liebe* à Dortmund, Ophuls devint directeur artistique et acteur à Barmen-Elberfeld et le directeur local, Dr Paul Legband, devint le guide précieux de ses premiers essais de mise en scène. Legband avait dirigé pendant des années l'École de théâtre du Deutscher Theater de Berlin et avait été lui-même l'élève de Max Reinhardt, dont il restait redevable pour ses propres spectacles.
- 10 L'influence de Reinhardt sur Ophuls, par l'intermédiaire de Legband puis par son expérience personnelle, est manifeste ; le mouvement, la mise en scène des groupes, le recul de la stylisation, l'accent mis sur l'atmosphère, la couleur, les éclairages et le travail toujours plus accentué avec l'acteur au centre de l'espace scénique (pourtant moins stylisé que dans le théâtre expressionniste), tout cela représente des possibilités expressives que le jeune metteur en scène apprend à connaître grâce à Legband et qu'il s'approprie. Les observations dont se souvient Ophuls dans ses cahiers de mise en scène, si précisément tenus, se trouvent confirmées dans ses cahiers ultérieurs (conservés à Zurich et à Hambourg), et trahissent la formation léguée par l'élève un peu pédant de Reinhardt que fut Legband – car c'est précisément en raison de la notation exacte des allures, des esquisses d'arrangements scéniques, etc., que les cahiers de mise en scène de Reinhardt étaient considérés comme des modèles du genre.
- 11 Ces conceptions de la mise en scène s'exprimaient dans la revue *La Scène*, éditée par l'Union Artistique des Directeurs de Théâtre. Legband avait été l'un des fondateurs de ce groupement professionnel de metteurs en scène ; Ophuls en devint membre et recevait cette importante revue, où il pouvait étudier les idées des autres metteurs en scène – ce qu'il fit de façon visiblement approfondie. La coïncidence est déconcertante si l'on compare un court texte que Jürgen Fehling avait publié sur *Catherine de Heilbronn* en 1927 et une mise en scène du même drame par Ophuls à Breslau un an et demi plus tard :
- Ritter et Magd sont épris l'un de l'autre. Croyance et superstition règnent dangereusement. Bien des gens sont confus. L'humour coule tel un rapide dans le lit gonflé de la fable. Kleist tombe dans une situation embarrassante. Il s'accroche à son propre courage. Chez lui il n'y a ni fuite ni enjolivement possibles. Absolument vraisemblable, l'intrigue de la comédie devient complexe. La puissance se réalise. Merveilleux, merveilleux. Stupéfait, le poète s'arrête un instant. Il s'élève alors vers une divine et pompeuse farce (comme lorsque dans *Amphytrion*, Zeus éclate de rire lorsqu'il se rend compte que lui, Dieu le Père, le tout-puissant, est tombé de manière permanente dans la « situation » de l'éternité, et à un... moment fatal). Il y a celui qui se tient en dehors, au-dessus de tous les événements compliqués. Celui qui par la grâce de Dieu n'est pas né pour la tragédie, mais voué en toutes occasions à un éternel do majeur : le fantastique et prussien lieutenant de hobereaux – l'empereur lui-même. L'empereur doit aider, c'est lui qui l'a fait, il a le droit de l'avoir fait. On ne peut rien faire à l'empereur, l'auteur de tragédies non plus, s'il est suffisamment pieux et sain. Kleist est « bien loti », il est royaliste. L'empereur a plaisanté, dormi et donné sa bénédiction. Ce qui vient de l'empereur est bon. Ce qu'il a pensé est bien pensé. Le père Théobald s'est mis à genoux, heureux, il est à genoux, plein de respect. Le bon dieu a traversé la forêt. Tout se résout, se rejoint. Ce n'est pas la profonde et divine catharsis, mais la résolution de la comédie orageuse de *Catherine de Heilbronn*. Il faut faire une mise en scène démente.
- 12 La mise en scène d'Ophuls fut exactement conforme à ce que Fehling avait préconisé, ainsi que le révèle un critique :

Ce metteur en scène, habituellement exemplaire, s'est attiré un franc succès en dévoilant une fin ironique à la manière de Shaw et a surtout introduit dans l'ensemble une rupture de style embarrassante en caricaturant l'empereur.

- 13 Mais les critiques de Breslau furent unanimes : « la féerie profonde » et « l'éclat féerique » leur manquaient, et, à leur sens, le jeune metteur en scène avait commis une faute envers l'un des trésors de la nation, en mettant en scène le dernier acte comme si c'était « une farce en forme de parodie », voire « une pitrerie ». L'un d'entre eux fut sur la bonne voie en présumant :

On voudrait presque croire que ce drôle d'empereur Hermann Kners a été voulu. En tout cas la performance en parodie de cet empereur de conte était méconnaissable. Mais finalement, cette *Catherine de Heilbronn* est tout de même une comédie et non une opérette, et elle est de Kleist et non d'Offenbach. Ce Fürscht manquait encore au théâtre de la chevalerie. Le metteur en scène l'a-t-il donc toléré, pour encore une fois ridiculiser la monarchie ?

- 14 Compte tenu des radicales opinions politiques d'Ophuls à cette époque, il faut bien répondre affirmativement à la question rhétorique de ce critique ; il semble évident avec ce spectacle – et ailleurs – qu'Ophuls entrait dans l'école des metteurs en scène qui, sous la République de Weimar, actualisaient la forme et l'esprit d'œuvres classiques, tout en étant parfaitement conscient de travailler à partir des idées et des modèles d'autres artistes, et en étendant ainsi son registre.

Moyens d'expression au théâtre et au cinéma

- 15 Dans un document autobiographique pour l'almanach du théâtre de Barmen-Elberfeld, Ophuls rappelle « combien ces années dans l'ombre ont servi à poser les fondations, et on pourrait vraiment dire ici [Dortmund] : le passage à la mise en scène. »
- 16 Cette franche confidence signifie que le passage à la mise en scène ne fut en aucun cas un hasard, comme veulent le laisser croire ses souvenirs anecdotiques ultérieurs. Et sa préparation explique comment le jeune metteur en scène était déjà en mesure, dès ses débuts, de diriger dix représentations, tout en faisant lui-même les projets de plusieurs décors et en assumant douze rôles comme acteur ! Il est certain qu'Ophuls avait déjà élaboré des idées pour la représentation de plusieurs œuvres ; et c'est aussi pourquoi la critique de théâtre a pu, dès ses premiers spectacles, reconnaître une griffe qui assura en partie leur énorme succès... Dès le début, on rencontre chez lui une gamme de moyens d'expression qu'il va plus tard compléter, varier, affiner, enrichir de combinaisons multiples – mais où l'on découvre cependant des constantes qui reparaîtront dans ses films comme dans ses mises en scène de théâtre.
- 17 La musique devient partie intégrante de ses spectacles : déjà à Barmen-Elberfeld, il commence à travailler avec des compositeurs – en l'occurrence le jeune élève de Schrecker Hans Schmidt-Isserstedt, qui écrit une musique pour ses mises en scène de *Vasantasena* et de *Kolportage*, et qui intervient même dans cette dernière pièce comme musicien de l'orchestre. Il est important de noter qu'il s'agit de partitions composées spécialement pour l'occasion, Ophuls voulant toujours une musique qui imprègne sa mise en scène et y corresponde, qui ne soit pas un numéro mais un élément marquant de ses performances. Sa collaboration avec des compositeurs se poursuivra sans interruption dans d'autres théâtres, ensuite à la radio et enfin au cinéma... À Breslau, il travaillera simultanément avec deux musiciens : le jeune Harry Ralton, qui compose pour la scène et la radio des chansons pleines d'entrain, et Hans Krieg qui écrit pour la scène – notamment les chansons et les intermèdes de la revue musicale pour enfants *Fips et Stips font le tour du monde*.
- 18 Ce qui est également important pour Ophuls, qui à ses débuts à Barmen-Elberfeld a monté plusieurs opérettes, c'est l'organisation musicale et rythmique de ses mises en

scène ; c'est de ce souci que naissent les enchaînements de mouvements, les rapides transformations scéniques, la remise en cause des divisions en actes, l'utilisation intensive de lieux simultanés, l'intervention de la lumière et d'effets techniques en vue de changements incessants...

- 19 Ses acteurs eux-mêmes sont en mouvement perpétuel, de droite à gauche, d'avant en arrière et de haut en bas. Ophuls les fait descendre en volant ou évoluer sur des estrades, des escaliers, des passerelles vers la salle, imprimant ainsi à ses spectacles une dynamique peu ordinaire.
- 20 À Breslau il monte la *Minna von Barnhelm* de Lessing en un seul décor, qui représente l'escalier de l'auberge où logent Minna et Tellheim. Par là, il rend possible et vraisemblable une action rapide et forte ainsi que la structure dramatique en cinq actes ; il laisse Minna emporter son thé depuis le palier de sa chambre.
- 21 La mise en place de structures solides est un autre des principes importants de la mise en scène ophulsienne : elle l'amène logiquement vers la forme de la revue théâtrale – et il n'est encore une fois pas fortuit qu'Ophuls écrive deux revues théâtrales, ni qu'il développe des émissions pour la radio en forme de revues et de magazines. Ses scènes radiophoniques sont elles-mêmes divisées en une multitude de sketches de plus en plus courts, qui se mélangent souvent les uns aux autres. S'il ne nous reste que quelques fragments de l'œuvre dramatique et radiophonique d'Ophuls, cette expérience de la revue l'inscrit dans la modernité, et il se considère clairement comme faisant partie de l'avant-garde, ainsi qu'en témoigne sa réponse à une enquête de la revue *Die Szene* sur ce thème... Cette conception de l'avant-garde ne se limite pas à des innovations formelles, il s'y mêle un solide engagement pour le Zeithheater politique.
- 22 Pour ces performances, et en collaboration avec le décorateur Harry Wilton, Ophuls échafaude d'impressionnantes solutions à l'aide de techniques modernes – ce qui n'est pas toujours facile dans le théâtre vieillot de Breslau... Pour le drame documentaire *Eros emprisonné*, il fait construire une scène en étages telle qu'on n'en a jamais vue à Breslau. En coupe, elle montre d'une part une maison de rapport, avec un bistrot au rez-de-chaussée, et d'autre part une série de cellules de prison. Sur cette scène en étages, Ophuls déclenche un « mouvement digne d'un film », comme l'écrivit un critique, et pratique un éclairage par éclairs : d'autres critiques, ainsi que des collaborateurs d'Ophuls, percevaient déjà qu'il utilisait au théâtre des principes cinématographiques.
- 23 À propos de la mise en scène de *L'Ennemie* d'André-Paul Antoine, un critique remarque « à quel point les fondus enchaînés du cimetière et des intérieurs terrestres sont bien ponctués musicalement » ; et dans un compte-rendu du *Cadavre vivant* de Tolstoï, il est décrit comment les différentes scènes émergent de l'obscurité et, à la fin, disparaissent à nouveau dans le noir – Ophuls s'appuyant là sur le procédé filmique de l'ouverture et de la fermeture en fondu.
- 24 Manifestement stimulé par l'exemple d'Erwin Piscator, Ophuls utilise sans cesse de nouvelles découvertes techniques. Il travaille avec des projections et des diapositives ; pour *Les Journées des sœurs Turbin* de Boulgakov, il fait monter de la trappe tout un décor et ce procédé lui permet comme à Piscator d'élargir l'espace scénique – mais il ne s'en contentera pas... Alors acteur à Breslau, Karl Paryla devait se rappeler qu'Ophuls introduisait des éléments filmiques dans la composition des tableaux, par exemple en situant dans l'arrière-plan des groupes en mouvement semblables à des chœurs, et en installant auprès de la rampe des photos en gros plan des acteurs. Sur la scène, Ophuls installe surtout un personnage qui plus tard jouera un rôle essentiel dans la

dramaturgie de ses films et de ses travaux radiophoniques : le metteur en scène ou le narrateur. Ici encore Ophuls s'avère un enfant des années vingt, en cherchant dans un tel personnage un reflet de l'illusion, une dimension épique et ironique – autant d'éléments déjà présents dans *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello, dont il assure la mise en scène à la fin de la saison 1924-1925 à Barmen-Elberfeld, et où il joue lui-même le rôle du directeur de théâtre. Il va même jusqu'à faire jouer l'éclairagiste, le chef de plateau et les machinistes... et par la suite il ne cessera de développer ce théâtre dans le théâtre, notamment en ce qui concerne les pièces retranscrites ou réécrites. En effet il ne craint pas de modifier des classiques, tels *Comme il vous plaira* de Shakespeare, où il déplace Hymen dans le prologue et en fait le maître de cérémonie de la pièce, ce qui lui vaut de vives critiques... Il projettera aussi d'enrichir d'un récitant *Musique* de Wedekind – et naturellement dans ses revues il y a toujours un conférencier, qu'Ophuls se plaît à interpréter lui-même, dans la tradition des bals de carnaval. De même, dans nombre d'émissions radiophoniques, il donne des conférences, dit les phrases de liaison entre les lectures de textes, ou encore, sur le ton de la conversation, propose un compte-rendu de représentations théâtrales.

Léonce et Léna

- 25 Pour donner un exemple de mise en scène d'Ophuls dans les années vingt, il faut présenter celle-ci qui eut lieu au théâtre de Francfort en 1926-1927. Des photos du spectacle ne témoignent pas exactement du travail d'Ophuls, car elles sont posées et non prises pendant l'action ; mais elles permettent, associées aux critiques, d'éclairer les grands axes de la représentation. Sur le plateau,
- tout n'était qu'allusion, tout ne reposait que sur de légères transformations. [...] L'organisation sommaire des décors, tant dans les couleurs que dans l'espace [produisait] un mélange de grotesque et de féerie.
- 26 Les costumes de la cour royale exprimaient autant la féerie que les traits satiriques de la mise en scène – dont un critique écrit qu'elle « met en valeur l'enjeu politique que dissimule un jeu amoureux inoffensif ». Il faut y ajouter l'effet de la partition (malheureusement disparue) de Bruno Hartl : c'était « un mélange de chansons populaires et d'hymnes royaux » qu'Ophuls remettait en mouvement sur la scène. Les vers de Rosetta dans la deuxième scène du premier acte furent particulièrement remarqués, et décrits en détail dans deux critiques – dont l'une très violente :
- Il est étonnant qu'Ophuls ait démoli l'un des plus jolis poèmes de la langue allemande, « Ah, mes pieds fatigués », avec un pas de danse de Kundry Sievert.
- 27 Au contraire, un autre critique voit là l'un des sommets du spectacle :
- La danseuse Rosetta von Kundry Sievert est « une histoire à elle toute seule ». Lorsque le Prince lui fait ses adieux, elle pleure, véritablement, avec ses jolies jambes : « Ah, mes pieds fatigués »...
- 28 Dans ces deux commentaires on reconnaît bien le style d'Ophuls, qui consiste à libérer les dialogues et les vers par le mouvement et, là encore, à pratiquer de rapides changements de décors. Les photos montrent en outre un plateau articulé en relief, et une manière caractéristique de disposer les groupes et les personnages... Les éléments principaux de cette mise en scène, la mise en valeur de l'enjeu politique et le style d'interprétation, sont ceux-là mêmes de l'ensemble du travail théâtral d'Ophuls : la conception de *Léonce et Léna* ne fut pas le fait du hasard ou de l'humeur du moment, mais confirme la singularité du point de vue ophulsien.

Anciens et modernes : le répertoire théâtral d'Ophuls



- 29 Jeune metteur en scène, Ophuls ne pouvait évidemment pas choisir ses pièces, il était soumis à une direction ; même lorsqu'il fut directeur artistique à Breslau et à Francfort, il ne pouvait pas suivre uniquement son choix, il lui fallait assurer des recettes et sacrifier au théâtre de boulevard... Cela préfigure un conflit, qui reviendra tout au long de sa carrière cinématographique, entre le film comme forme d'art et le film-marchandise ; mais ses responsabilités lui permettaient d'intervenir dans la composition du répertoire et dans le choix des pièces qu'il mettait en scène.
- 30 Par rapport aux autres metteurs en scène de ces théâtres, et malgré les restrictions imposées, Ophuls semble avoir réalisé le programme le plus politique – ce qui fut aussi remarqué par la critique. Selon leur point de vue, les critiques louèrent ou condamnèrent son engagement social. Cet engagement se manifeste particulièrement lorsqu'il s'agit de minorités persécutées, et s'accentuera en rapport avec une humiliante expérience personnelle : son licenciement à Vienne en 1926, par la faute d'un préjugé antisémite. C'est aussi pourquoi il monte plusieurs œuvres représentant les milieux juifs et leur persécution : à travers ces mises en scène, par exemple celle de *L'Affaire Dreyfus* à Breslau, il prend fortement position dans les combats politiques de la République de Weimar et fait de la scène une tribune – comme avec *Révolte à la maison de correction* ou *Les Marins de Cattaro*... En créant cette pièce révolutionnaire de Friedrich Wolf en même temps que le théâtre populaire de Berlin, il marque son implication dans le théâtre politique contemporain, tout en s'attachant à la diffusion de ce théâtre en province... Et ses débuts à Berlin en 1930 poursuivront cette logique, avec la mise en scène d'un drame politique joué par de jeunes acteurs d'extrême gauche.
- 31 En ce qui concerne les nombreuses pièces classiques qui forment l'essentiel de son répertoire sur les scènes de Breslau, il faut remarquer une volonté d'actualisation qui passe par des partis pris tranchés dans l'adaptation – notamment l'appel à toutes les ressources de l'espace scénique. Cette aspiration au renouvellement, qui lui vaut l'adhésion du public mais aussi les anathèmes de la critique, restera l'une des constantes du travail d'Ophuls dans les années vingt ; ce n'est pas pour autant un excès de jeunesse, comme l'attestera sa mise en scène de *Roméo et Juliette* en 1941 à Zurich, dans une traduction moderne de Hans Roth – et pour laquelle Teo Otto construira un échafaudage de style constructiviste, sur le modèle aisément reconnaissable de Meyerhold et de Tairow. C'est aussi à travers ses représentations de classiques qu'il promène en province le théâtre contemporain, et l'y impose en dépit des résistances.

Le métier de sauveteur : Ophuls au théâtre de Zurich en 1940-1941

- 32 Depuis sa fuite d'Allemagne en 1933, Ophuls n'avait plus travaillé pour le théâtre, mais principalement pour le cinéma (et en 1939-1940 pour la radio française). Peu avant son départ de Berlin, il s'y consacrait encore à la mise en scène théâtrale ; et c'est sa situation d'exilé qui le dirigea vers les studios. En premier lieu, il était beaucoup plus difficile en France de se voir confier un théâtre que de signer un contrat pour un film ; en outre, Ophuls ne voulait monter qu'un spectacle en langue française, ce qui alors lui était impossible pour des raisons linguistiques. C'est que pour lui, le théâtre était bien davantage que le cinéma lié à la poésie et à la langue, comme il l'expliquait dans une interview sur la différence entre les deux formes de mise en scène :

Ce qui est beau [au théâtre] c'est que l'on a pour tâche de faire prendre chair à quelque chose d'intellectuel, la poésie... Au théâtre le mot doit tout remplacer, aider à surmonter toutes les difficultés matérielles...



- 33 Malgré ses efforts d'adaptation, Ophuls éprouvait une nostalgie de la langue allemande et du théâtre allemand ; et dans les années trente, il avait déjà plusieurs fois essayé de diriger des spectacles à Zurich en tant que metteur en scène invité, comme le révèle sa correspondance fragmentaire avec Leopold Lindtberg.
- 34 Ce n'est qu'en 1940, alors qu'il est parti avec sa famille pour la zone libre après la capitulation française, que ses projets de théâtre se concrétisent. Replié à Aix-en-Provence sans grandes ressources pécuniaires, se sentant à juste titre menacé dans la France de Vichy, il va chercher en Suisse des gains plus sûrs et un refuge – d'où il pourra mener à bien son projet de voyage aux États-Unis. Il évoque cette période dans ses mémoires :
- Pour la deuxième fois mon métier me réveilla et me sauva pendant la longue année d'angoisse qui suivit ce triste armistice... D'anciens acteurs allemands, quelques camarades de Breslau, de Francfort et de toutes ces villes où nous avons été ensemble, avaient fui en 1933 vers la Suisse et [...] m'avaient [...] fait engager par le théâtre de Zurich en tant que metteur en scène invité. [...] J'avais été au feu de la première et devant le rideau de fer avec certains d'entre eux, et pendant que nous étions là, en Suisse, sous les feux de la rampe et les applaudissements, il me vint à l'esprit que nous avions tous l'air aussi jeunes que dix ou quinze ans auparavant, même les actrices.
- 35 Le texte d'Ophuls montre combien il était proche de ces acteurs, avec qui il était parfois lié personnellement et avait travaillé autrefois. Son travail à Zurich devint donc le prolongement de son expérience de la scène des années vingt. C'est avec *Roméo et Juliette* qu'il reprit sa modernisation violente et mouvementée des classiques ; et avec sa version antifasciste de la comédie historique de Max Christian Feiler *La Sixième Épouse d'Henry VIII*, il poursuivit son travail de théâtre politique.
- 36 Son désir d'expérimentation était ravivé par une pause de huit années : il ne se bornait pas à des changements de scènes ou à des coups de crayon, mais il réécrivit le texte de Feiler et modifia surtout le rôle de « la femme de chambre littéraire Ann Askew », qui se consacre à une biographie d'Henry VIII. Elle devint « metteuse en scène » et narrateur du spectacle, restant constamment debout à un pupitre devant le rideau. Selon certaines indications scéniques, des fragments de textes d'autres rôles et ses propres commentaires, Ophuls écrivit un nouveau texte pour l'actrice – qui répétait des phrases importantes d'autres personnages tout en les notant.
- 37 Avec cette intervention d'un personnage-narrateur, Ophuls se rattachait au théâtre anti-illusionniste des années vingt mais aussi à son travail cinématographique ; car déjà dans son film hollandais de 1936 *Komedie om Geld*, il avait introduit un forain, chanteur et metteur en scène, qui ouvrait le jeu comme Ann Askew et qui, à l'origine, devait présenter les personnages... Le cinéaste devait développer cette idée et la reprendre plus tard dans *La Ronde*, où le meneur de jeu assume plusieurs rôles. Cette exposition délibérée d'une situation de jeu, cette rupture de l'illusion permettent toujours à Ophuls de préciser la situation et d'en accentuer la dimension artistique.
- 38 Ophuls met en valeur le contexte politique actuel de cette prétendue comédie historique. La pièce est déjà riche de parallèles explicites avec le présent et d'allusions désobligeantes, au point que l'on peut s'étonner qu'elle ait vraiment été jouée sous le III<sup>e</sup> Reich ; et il renforce cet aspect : lorsqu'après le discours d'Henri au Parlement il fait dire à l'évêque, au lieu de « Amen », « Heil Heinrich ! », le spectateur le moins informé entend le nom du monstre Hitler dans celui du monstre Henri – présenté comme un artiste dilettante sans talent, un tyran dément, incontrôlable, narcissique et futile, un

meurtrier sanguinaire, un personnage qui oscille entre l'hystérie et l'apitoiement sur soi-même... Ophuls et Leonard Steckel, interprète génial d'Henri, parviennent à montrer la surnoiserie du danger, à ridiculiser un dictateur cruel sans pour autant le minimiser : Henri reste menaçant jusqu'à son dernier souffle. Même la presse fut enthousiaste, et le critique exilé Bernhard Diebold écrivit au sujet de Steckel :

Il régnait, pleurait, se goinfrant et mourait et dansait au son de sa propre flûte, tout tenait entre personnage et caricature ; chaque possibilité pathétique était contenue dans une prose des plus sobres. « Où sont les arrêts de mort ? » demandait-il, comme s'il demandait une cigarette.

- 39 Ophuls monte cette comédie comme une satire antifasciste, mordante et effrayante – et qui se clot sur un appel camouflé à la mort du tyran, qui ne se réalise pas simplement par la mort naturelle d'Henri. Il modifie la scène en situant cette mort au centre de la pièce, et en abrégant la conclusion de Feiler qui relevait davantage de la comédie. Il choisit de faire mourir Henri sur scène, et ne lui laisse pas faire de testament : sa tyrannie disparaît avec sa mort. La critique, de même que le public, comprit très bien à quoi et à qui il était fait allusion :

Une comédie savoureuse écrite par un auteur allemand. On se demande cependant si l'on peut vraiment rire légèrement de la quantité d'allusions qui la parcourent. Ce serait alors comme si l'on se bouchait consciemment les oreilles et les yeux.

- 40 C'est ce qu'écrivait un critique, qui qualifia comme ses confrères la mise en scène de « géniale » – dans la mesure où Ophuls avait représenté cette satire terrifiante sur le mode léger et élégant d'une comédie, tout en imposant une théâtralité débridée avec le soutien inspiré de la troupe et du décorateur Teo Otto.
- 41 Celui-ci avait construit une unité scénique aux multiples espaces de jeu, et aux possibilités de transformation très rapides. La scène était dominée par une tour centrale, où le jeu s'étagait à plusieurs niveaux, et où les différents lieux pouvaient être ouverts ou fermés par de légers rideaux. On pouvait transformer ces espaces à droite et à gauche de la tour, grâce à des accessoires qui étaient apportés rapidement avec le rideau ouvert – les machinistes, costumés en « courtisans et magistrats élisabethains », vaquant à leurs occupations tout en « dansant dans une semi-obscurité au son des violons et des trompettes »... Enfin, on jouait aussi devant le rideau, de sorte que toute la représentation se déroulait à un tempo rapide et constant, ainsi que le décrit Diebold :

Des tentures d'étoffes colorées, des faisceaux de drapeaux, des grilles transportables rapidement, un lit, un trône et un chevalet – et tout ce que nécessite une cour, tout cela arrivait comme automatiquement sur scène. Un parlement entier fait de centaines de têtes en bois creux et sans visages, qui criaient « Vive le roi ! », remplaçait la pesante mise en scène des chœurs de figurants. Les idées de cette mise en scène imaginative ravissaient les yeux. Une tour s'ouvrait, et Catherine descendait l'escalier en spirale, tout en flirtant avec son beau Seymour. Avec Ophuls, personne n'a le temps. Un baiser est arraché au son du gong d'un figurant. La vie danse.

- 42 Les critiques ne se trompèrent pas en attribuant ce tempo étourdissant et ce déroulement fluide à l'expérience cinématographique d'Ophuls ; ils soulignèrent qu'il avait lié de la manière la plus heureuse les qualités spécifiques du théâtre et celles du cinéma :

Max Ophuls [...] a conduit [la mise en scène] avec ce sens subtil de la nuance décisive que requiert le cinéma, sans pour autant trahir la scène.

43 Ce qui relie ce spectacle au style de mise en scène des années vingt, c'est aussi cette qualité « cinématographique » déjà remarquée par les critiques, et l'articulation de la scène selon divers espaces de jeu verticaux. Les tâtonnements de la première période s'étaient épanouis en un style personnel et identifiable. Et cette mise en relation du cinéma et du théâtre était devenue une idée programmatique – appliquée également à un projet cinématographique dont Ophuls s'était naguère occupé en Suisse, et auquel, après *La Sixième Épouse d'Henry VIII*, il se consacra entièrement.

44 Avec Louis Jovet et Madeleine Ozeray dans les rôles principaux, Ophuls commença à préparer pour le cinéma *L'École des femmes*. Mais il ne voulait en aucun cas se borner à filmer la célèbre mise en scène de Jovet, comme il devait l'expliquer quelques années plus tard à Truffaut et à Rivette :

Il importait que je puisse tourner, avec ma caméra, autour de Jovet et de ses comédiens, pendant une représentation, avec la participation du public, et sans essayer d'en faire une adaptation filmique de la pièce. Je voulais montrer le comédien lorsqu'il quitte la scène et le suivre dans les coulisses alors que le dialogue de la pièce se poursuit : je voulais profiter du jeu des lumières de la rampe et des lumières derrière la rampe, mais sans viser à montrer la technique du théâtre...

45 À cause de tensions entre Ophuls et Jovet, à cause des difficultés financières des producteurs, le tournage ne put se poursuivre ; et Ophuls n'eut jamais plus l'occasion de mener à bien son projet.

46 Lors d'une interview en 1941, il expliquait combien le théâtre limite les possibilités créatrices du metteur en scène, en restreignant son espace de jeu et son influence :

L'idée que l'on se fait couramment du théâtre est qu'il est plus intellectuel que le cinéma, et du cinéma qu'il est plus matériel, plus technique. Mais cela est faux. Le théâtre est lié à ce qui est matériel, il faut l'adapter. En pratique cela va même plus loin, on est assigné à partir d'un petit nombre de comédiens éventuels à organiser la distribution des rôles, et l'on ne peut guère faire plus que travailler avec les moyens dont on dispose. [...] Le metteur en scène donne les indications au décorateur, pour l'espace scénique, aux comédiens, et son travail se termine avant que n'intervienne leur réalisation. Au moment de la représentation, le metteur en scène n'est que spectateur : il doit laisser aller les choses comme elles vont. Il ne peut rien achever, il ne peut que commencer.

47 À peine quinze jours avant cette interview, sa deuxième mise en scène de *Roméo et Juliette* au théâtre de Zurich avait été rejetée à l'unanimité par la critique, qui s'était violemment opposée à sa conception « ultramoderne ».

48 Ayant déjà développé dans ses films le thème central de l'impossibilité de l'amour entre les deux sexes, Ophuls l'avait transposé à la scène et s'était comporté vis-à-vis du drame comme un réalisateur avec un sujet de film : il avait fait des transformations, mis l'accent sur certains aspects et exprimé sa propre vision. Cette manière de traiter un classique ne pouvait guère être acceptée par la critique conservatrice et l'honnête public zurichois de l'époque. Le spectacle ne fut pas un succès et n'atteignit que neuf représentations (la version acclamée d'*Henry VIII* avait été, avec dix-neuf représentations, le succès de la saison...). Ophuls accueillit l'échec avec calme ; il écrivit à Hans Roth, exilé en Espagne :

Nous avons eu ici, au théâtre, un travail en commun : j'étais si content de votre traduction de *Roméo et Juliette* que je me suis lancé avec beaucoup de joie dans ce travail. Le résultat ? Très inégal. Mais cela est bien naturel.

- 49 Il avait accepté depuis longtemps que son expérimentation perpétuelle risque d'irriter, et de ne pas être reconnue partout. Ce n'est donc pas cet échec qui l'incita à quitter Zurich. D'abord, ses permis de séjour et de travail expiraient, et il aurait été manifestement vain d'espérer en obtenir la prolongation ; en second lieu, il était décidé depuis longtemps à quitter l'Europe et à émigrer aux États-Unis, ce qui fut enfin chose faite au cours de l'année 1941.

Le dernier rideau : *La Folle Journée*

- 50 De retour en Europe après son exil américain, Ophuls s'attacha activement, tout au long des années cinquante, à mettre de nouveau en scène le théâtre allemand. C'est avec un « classique allemand » qu'il voulait retourner à la scène – dans le désir de prendre part au renouveau d'un théâtre classique corrompu par le III<sup>e</sup> Reich, et dans un esprit proche de Fritz Kortner, avec qui il se lia d'amitié et aurait volontiers monté une pièce... Son ambition ne suscita guère auprès des théâtres un engouement réciproque, et sa proposition de monter sa pièce favorite : *Egmont*, demeura lettre morte. Il n'était certes pas dans les intentions des directeurs de confier à l'émigrant qu'était Ophuls une tâche aussi essentielle et programmatique. L'éminent metteur en scène invité ne serait le bienvenu que s'il mettait en scène des choses mineures ; ainsi pourrait-on profiter de sa gloire sans avoir à pâtir de la comparaison... Ophuls comprit bientôt qu'il n'était pas désiré sur la scène allemande, et qu'on voulait bien de l'attrait de son nom, mais pas pour lui donner de travail – et surtout pas pour mettre en œuvre sa conception d'un texte classique renouvelé, pour laquelle Kortner s'épuisait à se battre. Il n'en fut pas moins tenace, car il importait pour lui, face à la situation de plus en plus difficile du cinéma, de donner un nouveau souffle au théâtre allemand, et d'élargir l'audience de ses mises en scène grâce à la radio et à la télévision. Finalement il se mit d'accord avec Gründgens pour diriger la pièce de Beaumarchais *Le Mariage de Figaro* (ou *La Folle Journée*).
- 51 À plus d'un titre, la pièce pré-révolutionnaire de Beaumarchais évoquait la situation contemporaine et celle-là même d'Ophuls. C'était l'œuvre d'un émigrant, qui avait dû fuir à Hambourg en 1792, et dont Ophuls avait suivi les traces au cours de ses recherches... Par ailleurs, il envisageait un retour au théâtre allemand avec une pièce française, de surcroît éminemment politique – ce qui répondait à cette mission intermédiaire entre l'Allemagne et la France à laquelle il avait toujours aspiré. La comédie, où liberté érotique et liberté politique sont inséparables, et préfigurent la Révolution française, permit en effet à Ophuls d'analyser le contexte de la République allemande, depuis les phénomènes réactionnaires jusqu'à la mentalité étriquée des Allemands. Il traduisit et aménagea la pièce lui-même, pour une version qui devait être très souvent reprise par la suite sur les scènes et à la télévision allemandes. Il supprima d'abord quelques scènes, et introduisit un « rideau des monologues », devant lequel étaient dits les monologues de Figaro. Il ajouta aussi quelques scènes muettes, où il reprit son vieux thème du « théâtre dans le théâtre ». Enfin il adapta librement la dernière scène en forme de vaudeville, en la traduisant intégralement en vers de mirliton, qui formaient un contraste avec le texte en prose, et en ne manquant pas, comme au début, de renvoyer au théâtre comme jeu. Par l'introduction de ce motif il restait dans le prolongement de son travail précédent et notamment de ses films, et ce fut encore plus sensible dans sa mise en scène, complètement soumise au principe du mouvement fluide. Au costumier Annenkov il affirma qu'il imposait volontairement à la

scène un style cinématographique, afin de marquer la continuité de son travail théâtral depuis le temps de la République de Weimar et de l'exil.

- 52 Le décorateur Jean d'Eaubonne avait dessiné trois demi-cylindres conçus pour un plateau tournant (la chambre de Figaro et de Suzanne, la chambre à coucher de la Comtesse, la salle du tribunal), sans oublier le « rideau des monologues ». Hautes de cinq mètres, les constructions en contre-plaqué étaient cependant très contraignantes, afin qu'Ophuls puisse mieux se sentir enfermé, et vise en conséquence à se libérer grâce au mobilier et aux accessoires. On plaça partout des tables, des chaises, de petites armoires, etc., pour permettre aux acteurs de jouer avec et entre ces éléments. Car ils devaient être sans cesse en mouvement, s'occuper tout le temps de porte-manteaux ou d'autre chose, rechercher un quelconque petit objet dans les tiroirs, ou une cuiller au petit déjeuner, ou un document au tribunal... Il fallait surtout que règne une légère nervosité, les personnages devaient rester sur le qui-vive. Ce que devait aussi traduire la langue parlée : Ophuls libéra donc les dialogues, laissa parler les gens en même temps, rédigea des phrases décousues et des répétitions incessantes d'un mot (selon le schéma : question, réponse par une question, affirmation, demande, affirmation réitérée...), de sorte que les acteurs se répondaient comme des balles de ping-pong.
- 53 En décembre 1956, au cours d'une répétition, Ophuls eut un infarctus. On le soigna avec des piqûres, mais il ne put tenir debout que jusqu'à la répétition générale, après quoi il s'effondra : il ne put assister ni à cette répétition générale ni à la première, qui fut pour lui un triomphe indescriptible. Éblouis, les critiques se rappelèrent le metteur en scène des années vingt à Wuppertal et à Breslau. Grâce à son style de comédie provocante, il avait offert au public hambourgeois le contrepoint de celui du maître de maison Gründgens ; et l'accueil fut reconnaissant et enthousiaste : on estima entre quarante-cinq et cinquante-sept le nombre de rappels ! Les critiques louèrent non seulement la splendeur de la performance artistique, le jeu des acteurs, le décor, les éclairages, les ombres, la couleur, le tempo, le dynamisme... mais aussi la lecture de la pièce, le travail de traduction et d'adaptation proposé par Ophuls. On salua sa manière de faire apparaître l'enjeu politique de la pièce et de la moderniser :

Lorsque le rideau se leva samedi à la Kirchenallee pour la première de la pièce de Beaumarchais *La Folle Journée (Le Mariage de Figaro)*, on le savait déjà : on allait aujourd'hui vivre l'événement théâtral de la saison. Lorsque ce rideau retomba, j'eus l'impression que cette représentation pourrait un jour appartenir à l'histoire du théâtre. Max Ophuls, son Figaro Heinz Reincke et tous les participants furent largement ovationnés par le public. Tous quittèrent le théâtre comme ivres de champagne. Ophuls est souvent méconnu dans son travail au cinéma. Parce qu'il y débride l'imagination, ceux qui sont prosaïques et qui ne veulent voir que la réalité nue ne peuvent le suivre. Au théâtre, qu'il n'a jamais trahi, il peut se révéler entièrement. Il donne à la scène ce qui lui revient : le jeu, la lumière, les ombres et les couleurs, mais tout cela demeure un cadre pour le présent : pour le mot. Celui-ci est librement introduit à la faveur d'une dynamique rythmée. Un feu d'artifice de l'esprit. Un metteur en scène pour qui on ne trouve pas la définition adéquate, on le nomme souvent un magicien. En ce qui concerne Ophuls il ne reste rien à dire. Il est absolument unique. Un magicien du mot et de la couleur. Pour *La Folle Journée (Le Mariage de Figaro)*, il a encore réussi quelque chose : grâce à une adaptation subtile du texte d'origine, et son adaptation en allemand, il transforme la comédie, où s'annonce dans un grondement sourd la grande Révolution française, en une pièce d'une actualité inédite.

- 54 Des critiques plus anciens évoquaient les mises en scène de comédies par Max Reinhardt, d'autres croyaient pouvoir reconnaître le style de représentation de *Donna*

Diana par Jürgen Fehling, dans les années vingt... Tous s'enthousiasmaient pour « la baguette magique d'Ophuls », certains avaient l'impression « qu'on avait sans cesse joué du Mozart », et admiraient la puissante musicalité apportée par le langage de mise en scène ophulsien – car Ophuls n'avait délibérément utilisé aucune musique : il savait parfaitement qu'aucune partition ne pourrait rivaliser avec celle de Mozart.

- 55 Le triomphe de cette soirée fut bouleversant et unanime ; quant à Ophuls, il continuait de téléphoner de sa chambre d'hôtel pour avoir les compte-rendus de la première, puis les critiques parues dans la presse qui l'emplirent de reconnaissance... Mais à l'heure même de ce succès, sa maladie cardiaque le cloua au lit et le contraignit à un séjour prolongé à l'hôpital. Il fut installé à l'Hôpital Notre-Dame de Hambourg, et cette fois la convalescence dura des semaines. De son chevet il développait encore des projets, imaginant la transposition de son travail théâtral pour la radio et la télévision ; il écrivait à son ami Fritz Bischoff, directeur de la radio du Sud-Ouest de Baden-Baden :

Et pour me reposer de *La Folle Journée*, d'abord une version à la radio et ensuite à la télévision en septembre... / Je peux d'ores et déjà te promettre que je monterai comme jamais je ne l'ai fait auparavant la construction en monologue pirandellien du rôle du Figaro de Beaumarchais, dans une pièce à effets radiophoniques.

- 56 Max Ophuls ne put réaliser ces projets de mettre en scène *La Folle Journée* pour la radio et la télévision, ni filmer son propre scénario de *Modigliani*. Après une amélioration passagère, il eut à nouveau une crise cardiaque fin mars ; il s'éteignit à l'Hôpital Notre-Dame de Hambourg le 26 mars 1957.

Le théâtre à l'écran

- 57 Le théâtre apparaît aussi chez Ophuls comme le sujet de nombreux films et de projets de films. Déjà dans *Liebelei* et *Yoshiwara*, on s'aperçoit que le théâtre, en particulier les opéras de Mozart, est le cadre d'un bonheur utopique qui ne se produit plus dans la vie. Et il est significatif que dans son projet de « traitement anti-nazi », *L'Homme qui tua Hitler*, il fasse du théâtre un asile de résistance, probablement en hommage au théâtre de Zurich, et qu'il ne montre pas le théâtre nazi à Berlin dans le dénouement tardif de l'action ; dans son scénario fortement autobiographique *Automne*, qu'il ne réalisa pas non plus, il fait encore une fois triompher le chanteur vieillissant à l'heure d'un échec personnel.
- 58 Mais sa plus belle déclaration d'amour au théâtre est son *Kingdom of Chance*, qu'il n'a pas filmé et qui fut au fil des années son projet de prédilection – où le bonheur du théâtre l'emporte sur la réalité, et où s'enchevêtrent dans un désordre spirituel et virtuose l'être et le paraître (formant ainsi un art de vivre selon le modèle d'une troupe de comédiens), les faits historiques et les éléments poétiques... Le roi ne trouve de bonheur véritable que sur la scène, dans son amour pour la comédienne Titania – dont le nom emprunté au *Songe d'une nuit d'été* renvoie de nouveau à l'utopie de ce bonheur.
- 59 Dans le travail cinématographique comme scénique, Ophuls est toujours resté un homme de théâtre. Tous les acteurs que j'ai pu interviewer, qui ont travaillé avec lui en Allemagne, en France, en Hollande et aux États-Unis ont souligné à quel point il avait travaillé et répété avec eux, que ce soit en studio ou sur la scène d'un théâtre. Cette primauté des comédiens, et l'habitude de répéter seul avec eux à l'exclusion des techniciens, sont la marque d'un metteur en scène de théâtre qui s'attache aussi bien dans un film à développer l'interprétation des personnages ; c'est pourquoi il aimait tourner dans l'ordre chronologique, ce qui bien sûr n'était pas toujours faisable... On peut débattre quant à l'inspiration que la plupart des grands cinéastes trouveraient

dans le théâtre – mais dans ses films Ophuls obtient le mouvement grâce à une mise en scène que renforcent les mouvements de caméra ; les longues séquences sans coupure lui donnent la possibilité de mettre en place des scènes entières et pas seulement des plans courts... Dès lors, ses acteurs doivent agir comme au théâtre, ce qui explique sa préférence avouée pour des acteurs professionnels ayant une expérience de la scène. On conçoit que jeune cinéaste, Ophuls n'ait pas compris grand'chose au découpage ; il faut rappeler qu'il ne commença à faire des films qu'en 1931 et que cette année-là il n'y consacra que quelques mois – alors que son expérience théâtrale datait de plus de dix ans, et que l'enchaînement des scènes lui était beaucoup plus familier... Il fit franchement part au scénariste Hans Wilhelm de cette incompétence, qui ne devait pas durer. Et s'il devait plus tard utiliser les longs plans-séquences, ce serait aussi pour limiter la possibilité de ses producteurs de modifier ses conceptions.

60 Il reste enfin à souligner qu'Ophuls (comme on a pu le montrer avec quelques exemples), non content de raccourcir les pièces qu'il mettait en scène, pratiquait une forme de réécriture – sans oublier ses créations personnelles d'auteur de théâtre et de radio, qui résultent en partie de son association avec des collaborateurs... Cette expérience lui fut profitable dans la rédaction de scripts et le travail avec les scénaristes, ainsi que sa considérable connaissance de la littérature dramatique. Il écrivait à juste titre dans ses mémoires : « Dans des situations dramatiques de toutes sortes il existe un décalage. Je m'y retrouve sans doute aussi bien que dans la vie. »

61 Il était donc logique qu'il filme une série d'œuvres dramatiques, dont le nombre serait bien plus élevé s'il avait pu réaliser ses projets de films classiques (comme *Intrigue et Amour* de Schiller ou *Egmont*), ou si *L'École des femmes* n'était pas resté à l'état de fragment... En 1956, lors de sa conférence « Pensées sur le film », il invitait les directeurs et les metteurs en scène à filmer leurs meilleurs spectacles ; et les projets qu'il développa lui-même durant les dernières semaines de sa vie, ses idées de mise en scène théâtrale pour la télévision montrent combien Max Ophuls était resté marqué, intellectuellement et artistiquement, par sa formation théâtrale... Cet itinéraire, il le décrivait ainsi dans sa conférence :

Cette route a tenu et tiendra encore longtemps. Des routes plus nouvelles doivent d'abord prouver qu'elles survivront à leur époque. [...] On avance avec les drames, on saute avec les opérettes et les comédies. Et beaucoup d'entre elles ont presque atteint les hauteurs de l'Olympe et y ont entraîné avec elles leur public.

## NOTES

1. Sur la carrière théâtrale d'Ophuls, cf. Helmut G. Asper, *Max Ophuls*, Berlin : Bertz Verlag, 1998, pp. 45 à 210, 412 à 432, 650 à 662. Un ensemble de sources et de citations y est présenté, ainsi que de nombreux documents de mise en scène et photos.



---

## AUTEUR

### HELMUT G. ASPER

Professeur d'études cinématographiques à l'Université de Bielefeld (Allemagne). Il est l'auteur de nombreux articles sur Ophuls, a dirigé le collectif *Max Ophuls. Theater, Horspiele, Filme* (St Ingbert, 1993), et publié *Max Ophuls. Eine Biographie* (Bertz, 1998).